Le roman et ses personnages :

visions de l'homme et du monde

Roman et épopée

Le roman a été défini par Hegel comme « l'épopée du monde bourgeois ». « Bourgeois » signifie alors *non noble*. Du château, on descend à la ville ; du champ de bataille, on passe à la boutique et au salon ; on quitte l'armure, la monture, « la nef creuse » homérique, pour l'habit et la malle-poste ; et les armes servent à mettre fin à ses jours, ou à tirer sur sa maîtresse, plutôt qu'à faire la guerre aux barbares. Le roman, comme expression d'un monde dominé par les gens d'argent et mû par l'idéal démocratique et libéral, remplacerait, aux confins du XVIIIème et du XIXème siècle, l'expression proprement épique d'un monde dominé par une classe de seigneurs animée d'idéaux de grands seigneurs. Cette affirmation, pour être comprise, doit être naturellement replacée dans le contexte de la désillusion postrévolutionnaire et du romantisme. Moment qui est aussi celui où, avec Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*), et surtout avec les romans de Goethe (*Werther, Wilhelm Meister, Les Affinités électives*), le roman s'impose comme un genre majeur en langue allemande.

Cette affirmation de Hegel est à la fois profondément intéressante et parfaitement inexacte. Elle est profondément intéressante parce qu'elle identifie le genre à une certaine vision de l'homme et du monde, correspondant à un état particulier des sociétés européennes. Mais le roman est né bien avant l'ère moderne, et dans des contextes historiques et sociaux sans rapport avec ce que Hegel commence à thématiser comme société bourgeoise. Le roman courtois, dont le cousinage avec l'épopée se signale évidemment sur un autre mode que celui proposé par Hegel, est l'un des grands genres du paysage littéraire français et européen aux douzième et treizième siècles. Les histoires de la « matière bretonne » (soit essentiellement le cycle arthurien et le roman de Tristan et Iseut), ou de la « matière antique » (romans inspirés de l'*Enéide* ou de la vie d'Alexandre le grand, par exemple)

alimentent jusqu'au XVIIème siècle une longue tradition de récits chevaleresques, merveilleux, de récits d'errances, de combats et d'amour, et de combats d'amour, dans des contrées plus ou moins imaginaires, plus ou moins réelles, qui ont été définies par Thomas Pavel comme des univers mixtes de réalité et d'imaginaire.

Ces univers héroïques ont suscité dès la Renaissance la parodie et l'ironisation (le *Roland furieux* de L'Arioste, par exemple, parodie le roman courtois ; cette veine parodique anime également le *Gargantua* – je renvoie à ce sujet à l'ouvrage classique de Bakhtine) ; cas limite à l'âge classique, le *Quichotte* propose une fameuse déconstruction du roman de chevalerie, déterminante pour l'avenir du genre. Cependant le parasitage du roman héroïque par le roman parodique et burlesque, par ce qui a pu s'appeler également dès le XVIIème siècle « l'anti-roman », n'a pas délégitimé l'*épos* romanesque. Ce n'était d'ailleurs pas sa finalité. De ce point de vue, l'affirmation de Hegel comporte une part essentielle de vérité : la vision romanesque de l'homme et du monde comporte un pôle épique. Encore aujourd'hui, nos « super-héros », nos super-flics, nos courageux détectives, nos chevaliers du ciel et de l'espace, sont inventés sur ces patrons très anciens (cf. Eco). Les romans romanesques et héroïques ont toujours résisté dans l'estime et le goût du public européen, qui a en même temps toujours su en rire (de même que les Grecs savaient rire des héros de l'*Iliade*).

Même si le petit roman analytique inventé par Madame de La Fayette, genre qui, une fois lancé, n'a plus jamais cessé d'exister en France (je songe par exemple à *Adolphe* de Benjamin Constant, à *Armance* de Stendhal, au *Bal du comte d'Orgel* de Radiguet), même si le roman analytique paraît rompre radicalement avec cette longue tradition chevaleresque, Madame de La Fayette emprunte elle aussi à l'esprit du grand genre épique le souci de raconter des actions célèbres et hors du commun, accomplies dans un autre temps (au temps jadis, dans le luxe et l'éclat de l'éloignement) par des individus supérieurs et de grande réputation. Ses héros (et en particulier son héroïne) illustrent eux aussi, jusqu'à l'invraisemblance, une vertu admirable. C'est sa propre vertu, la norme morale idéale qu'elle s'est imposée et qui la grandit, qui la pousse à avouer et qui l'éloigne d'accomplir son amour, et non le verdict et les règles de la société. On

retrouverait certains aspects de ce récit en particulier dans les romans de Stendhal et de Radiguet que je viens de citer.

Il y a là, en creux, un discours sur les imperfections des hommes, et un désir puissant d'entretenir, dans un monde décevant, la flamme de l'amour véritable et de la vertu sans compromission.

Chaque époque propose des modèles d'héroïsme différents, qui ont des impacts différents, relatifs à des contextes, à des publics différents. Dans *La Princesse de Clèves*, par exemple, le leitmotiv de la vertu héroïque et des souffrances de la haute sensibilité ne fonctionnerait pas hors de son cadre, qui est un cadre social impérieux. Stendhal fut profondément marqué et par la qualité propre du discours analytique de Madame de La Fayette, et par la puissance du cadre, par la pertinence de la vision qu'offre son roman de la société de cour, de ses pesanteurs, de son étroitesse. C'est une société de rumeurs, où le fin'amor s'accomplit par l'intermédiaire de petits billets et de discours allusifs. Où, côté hommes, l'éthos chevaleresque est ritualisé et comme dégradé sous la forme du tournoi. (Dans le roman romantique, à un stade plus avancé de sa dégradation, il le sera sous la forme du duel. Dans le roman stendhalien, du duel *avorté*).

On parle communément d'amour « platonique » au sujet de la princesse de Clèves, mais s'il ne s'agissait que d'une histoire d'amour platonique, au sens commun du terme, ce ne serait pas très intéressant. Et si l'on évoquait le platonisme de Platon, on ferait un contre-sens. L'éthos de la princesse de Clèves en est très éloigné. En fait, on a plutôt affaire à une morale pratique de la maîtrise de soi et des limites, qui impose au sujet de limiter l'empire du sentiment. Loin de choisir l'irréparable, comme Lancelot « le chevalier de la charrette » choisit l'opprobre pour l'amour de sa dame, comme Iseut ou Juliette suivent leur amour comme une destinée, la princesse de Clèves s'inquiète de sa réputation d'épouse et de femme, dans un temps et dans un milieu dont les lois sont encore éprouvées comme suffisamment valables et dont les acteurs sont a priori des gens estimables.

Sans qu'on puisse caractériser l'intrigue de *La Princesse de Clèves*, ces personnages, ce monde, de « bourgeois », sous prétexte que les contenus du roman courtois y sont partiellement dégradés, cet exemple permet tout de même de comprendre avec quelle justesse Hegel rapporte la

signification des œuvres et leur manière d'envisager la substance du monde et de l'homme aux conditions historiques de leur production et de leur réception. Pour revenir précisément au contexte du dix-neuvième siècle, au romanesque et plus particulièrement aux histoires d'amour du XIXème siècle, redemandons-nous donc pourquoi Hegel parle à leur sujet « d'épopées du monde bourgeois ».

Les romans romantiques, quoiqu'on y consomme ordinairement l'amour, sont certainement plus « platoniciens » que *La Princesse de Clèves* ; ils revendiquent d'ailleurs pour nombre d'entre eux leur enracinement dans la culture médiévale et renaissante. C'est le cas très clairement chez Walter Scott, chez Chateaubriand, chez Hugo, chez Stendhal, chez Novalis. Les héros et les héroïnes romantiques (celles et ceux de Rousseau, de Stendhal, de Balzac, de Dumas, de Tolstoï), font le choix d'accomplir leur passion à leurs risques et périls, c'est là qu'est la plus haute valeur qu'ils assignent à la vie ; ils sont porteurs en ce sens d'un message de révolte adressé au monde social dans toutes ses parties ; parce qu'ils pensent évoluer dans des sociétés que la vertu, la noblesse, et peut-être la morale tout court, ont désertées. C'est ainsi que Hegel analyse (et qu'on analyse encore fréquemment) le romantisme : comme une révolte. L'*épos* romantique est l'histoire d'une révolte, éventuellement prolongée par une activité révolutionnaire (comme dans *Les dernières lettres de Jacopo Ortis* de Foscolo ou *Les Misérables*).

Cette citation de Hegel m'a paru être une bonne entrée en matière aussi parce qu'elle permettait de pointer la dimension politique, à mon avis fondamentale, de la question posée. Toute proposition alternative à l'expérience quotidienne, toute invitation à vivre l'expérience d'un monde alternatif, est un acte politique. D'autre part, une « vision du monde et de l'homme » est une *incitation* à les voir de telle ou telle manière, une incitation qui ne va pas sans persuasion et sans manipulation. La « vision » par le truchement du roman n'est pas seulement une affaire d'optique et de focalisation, mais aussi de logique narrative et de persuasion politique. Enfin, toute « vision de l'homme et du monde » se situe par rapport à d'autres visions, anciennes ou contemporaines, et est en conflit, au moins en débat avec elles.

Insistons sur le cas des romans d'Hugo, qui constituent un exemple canonique de littérature politique. Chez Hugo (comme plus tard chez Zola et chez Brecht), le mot « épique » prend

un sens immédiatement politique. Si son œuvre romanesque est fréquemment analysée comme « épique », ce n'est pas parce qu'elle véhiculerait un *éthos* chevaleresque, ni même simplement parce qu'elle raconte les barricades, Waterloo, et les luttes des bêtes et des anges, mais en raison de son volume, de son débit, de la puissance qui s'en dégage. En quelque sorte, c'est le livre qui bataille, et il est dit épique parce qu'il est au combat sur le front des idées et des luttes politiques et sociales du XIXème siècle. Ici la référence à l'épopée signifie la volonté politique et la capacité poétique du romancier à dire l'histoire comme mouvement, comme effort.

Mais si Hugo lui-même revendique le modèle de l'épopée, par exemple dans *William Shakespeare*, c'est aussi parce que l'univers de l'épopée est (comme l'univers biblique, autre pilier de sa sagesse), une alternative au monde réel. Le lecteur des romans de Victor Hugo est embarqué dans un monde qui tolère l'invraisemblance miraculeuse et qui en joue en toute légèreté, ou si l'on veut qui joue et déjoue en permanence sa ressemblance avec le réel. En toute souveraineté, le narrateur hugolien thématise l'acte créateur comme un acte de transformation de la réalité, de métamorphose et de progrès. On se trouve ainsi embarqué dans un discours dont la logique est double et se donne ouvertement comme telle : ses ressorts sont à la fois ceux du roman populaire et du drame, et l'éclat d'une sagesse grave, le prestige d'une méditation fervente, comportant des propositions politiques alternatives, et promettant à la majorité des hommes la conquête de l'impossible.

Le romancier et le pouvoir

Dans la perception et la représentation de cette totalité d'expérience que nous désignons comme « le monde », le roman se situe par rapport aux pouvoirs qui dirigent, ordonnent, et donc aussi représentent et racontent le monde. Le roman a eu immédiatement une fonction politique, qui fut sans doute celle de tout *épos* en régime monarchique : il a servi la cause des rois présents en racontant les exploits de leurs glorieux ancêtres, et surtout en diffusant un imaginaire héroïque et moral de la chevalerie et de la noblesse.

Ce service rendu par le roman au pouvoir (service parfois subtilement composé de malice), qu'est-il devenu en régime démocratique ? A qui le roman rend-il des comptes ?

La critique répond généralement : à personne, à tout le monde. Au lecteur anonyme, envisagé comme un citoyen libre avec qui l'on passe un contrat sur une base égalitaire. (Voir le récent ouvrage de Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, PUV, 2007). A titre personnel, je ne suis pas convaincu, pas complètement convaincu par les théories du contrat de lecture, ni d'une manière générale par l'idéalisme du contrat, mais je dois reconnaître que je n'ai rien de bien substantiel à proposer à la place. Je dirais simplement que la démocratie n'est pas le règne des contrats (il y a *toujours* contrat, dit Rousseau, simplement il n'y a pas toujours *bon* contrat), que c'est le règne des *opinions*, et que ces opinions sont bel et bien portées et défendues par des *pouvoirs*.

Toutefois, la question pragmatique portant sur la communication romanesque et sur l'action du texte romanesque (question qui n'a de sens que dans un monde où les individus bénéficient en effet d'une certaine liberté d'action), cette question n'est pas étrangère à celle de sa *vision*. Je rappelle que dans la théorie de Genette, si le lecteur ne fait pas partie du monde fictionnel, il y *figure* par le truchement du *narrataire*. La question de l'auteur n'est pas tout à fait symétrique, hélas, et je la laisse de côté. Le narrataire et le narrateur sont ces deux instances frontalières, je veux dire ces deux instances qui circulent à la lisière du monde fictif (de la *diégèse*), et qui font l'interface entre ce monde et le monde réel. Leurs qualités, qui sont parfois très précisément énoncées, qui sont quelquefois à peu près indéfinies (lisibles seulement « entre les lignes », comme chez Flaubert), quelquefois contradictoires dans les termes et instables (comme chez Stendhal), participent de la vision que le roman propose du monde social, constituent à elles seules un constat et un jugement porté sur le cadre (le *contexte*), dans lequel le lecteur évolue, sur la valeur des expériences qu'il peut y vivre, sur la valeur des opinions qu'il peut y avoir. Même si notre sujet porte spécifiquement sur les personnages, il est peut-être bon de rappeler, lorsque cela s'impose (comme cela s'imposerait chez Cervantès, chez Fielding, chez Sterne, chez Diderot, chez Stendhal, chez Calvino, chez Céline, et j'en passe), que les personnages ne sont pas les seules instances qui participent, dans le roman,

à l’élaboration d’une vision du monde, surtout lorsque le roman affiche l’objectif de démonter les opinions publiques. Je ne vois pas de meilleur exemple, pour le montrer, que le premier chapitre de *Le Rouge et le Noir*.

Mais, pour en revenir à la question de savoir comment le roman situe sa vision par rapport à celle du pouvoir en régime démocratique, il paraît difficile de faire l’économie de considérations sur la représentation du peuple dans le roman moderne. La fonction des personnages venant du bas de la société a été théorisée dans le contexte révolutionnaire et nationaliste du XIXème siècle, notamment par Hugo, et copieusement étudiée depuis. Le peuple est comique, grotesque, laid, fourbe, violent, sexuel, animal, inquiétant ; mais il est aussi doté d’une vitalité supérieure, d’une énergie, d’une audace, d’une gouaille, d’un langage, d’une sentimentalité aussi, qui, dans la dialectique hugolienne bien connue, le font atteindre au sublime. Le peuple est ce bas à partir duquel l’étiolement, l’immobilité, la platitude, l’hypocrisie, l’avarice, les préjugés, l’injustice, et tout compte fait la bassesse du haut de la société peuvent être dénoncés et renversés. Bakhtine a montré comment, chez Rabelais, cette dialectique était déjà présente et que, selon lui, c’était à l’origine celle du carnaval et de la comédie ancienne et populaire. La comédie des maîtres et des valets, le roman des maîtres et de leurs serviteurs au XVIIIème siècle (dont Diderot propose une version bien connue, qui en creuse le caractère délibératif) sont des divertissements conçus pour une élite, mais redevables dans leur principe à ce que Bakhtine appelle le folklore. Souvenons-nous que les romantismes écossais, russe, allemand, mais aussi (dans une moindre mesure, parce que le besoin s’en faisait moins sentir) français et anglais, sont nés de la redécouverte du folklore, des traditions légendaires et des spectacles populaires, ainsi que du réinvestissement des langues nationales dans toute leur étendue, dans leur foncière mixité de lexiques, de registres, et donc d’imaginaires.

L’avènement du héros populaire dans le roman français (et, fait connexe, du roman populaire en France) est aussi lié bien sûr au déclin de la monarchie comme système politique et de la noblesse comme classe, à la conversion d’une partie toujours plus importante de la population française à la solution républicaine et démocratique. Si l’on ajoute le fait que le l’illettrisme recule, que le niveau des classes populaires

progresse régulièrement au XIXème siècle, qu'une classe d'ouvriers politisés et cultivés apparaît sur la scène politique et constitue un nouveau public, nombreux, engagé et désireux de lire, on comprend que la représentation du peuple dans le roman soit peu à peu devenue inéluctable. Il y a là une mutation fondamentale de l'imaginaire romanesque (et plus généralement de l'imaginaire social), qui est clairement liée à l'avènement de la démocratie.

Au vingtième siècle, des univers romanesques entiers sont bâtis sur une langue et sur un personnel « populaires » (ceux de Céline ou de Queneau par exemple) ; et ce n'est pas la moindre réussite des *Fleurs bleues* que d'avoir inventé la rencontre improbable d'un seigneur vagabond venu du passé et d'un homme de rien qui rêve sur une péniche. Toute l'histoire du roman défile dans *Les Fleurs bleues*, avec une grâce inimitable, sur la base de ce dispositif surréaliste et paralogique des deux rêves réciproquement enchâssés, et de cette marqueterie langagière et stylistique qu'avec Prévert Queneau est le seul à pratiquer si finement (ce travail, Prévert l'accomplit quant à lui dans ses poèmes et dans ses dialogues de films).

Le roman, genre sérieux

La question posée permet de faire l'économie d'un questionnement sur le statut de vérité des fictions. Il y est pour ainsi dire sous-entendu qu'il y a une vérité du roman et que cette vérité, qui intéresse le monde dans son fonctionnement et dans ses virtualités, qui interroge la condition humaine, doit être prise au sérieux.

Pourtant, rien de tel ne transparaît à l'origine dans l'appellation « roman ». Encore moins bien sûr dans les formulations courantes : « cesse de faire des romans » (au lieu de dire la vérité). Le mot « roman » se rapporte à l'origine assez curieusement aux objets qu'il désigne : il signale simplement que ces œuvres sont écrites en langue romane, en langue vulgaire. Il ne signifie pas, par conséquent, un thème (il ne contient même pas la notion de « romanesque »), et il ne désigne pas une forme. Il ne signifie pas par exemple « œuvre en prose » : les romans de Chrétien de Troyes sont écrits en octosyllabes rimés, et

forment un immense bloc versifié, sans aucune forme de chapitrage. Quatre siècles plus tard, le génial *Orlando furioso* de L'Arioste, si important pour la suite de l'histoire européenne et mondiale du genre, est un roman en vers. Plus près de nous, le non moins génial *Eugène Onéguine*, de Pouchkine, est un roman réaliste en vers.

Le fait que les romans soient écrits en langue vulgaire, et non pas dans la langue sacrée et officielle qu'est le latin, ne les situe pas pour autant dans l'esprit de leurs auteurs ni du public médiéval du côté du divertissement léger et non-savant. Encore moins hors de la sphère politique et de ses enjeux. Encore moins à l'écart des préoccupations religieuses. Il suffit de lire l'ouverture du *Roman du graal* pour s'en convaincre.

C'est bien le propre du roman que, dès l'origine, il pense et fasse penser en inventant des histoires. Cet intérêt « philosophique » du roman peut être mis en rapport avec le fait que, contrairement à la chanson de geste et à la chanson de troubadours (elles aussi narratives), la lecture du roman se fait dans la sphère privée, et non pour agrémenter une fête, un banquet, une réunion publique. La performance du roman ne dépend pas des talents des jongleurs. Lorsqu'on lit ou qu'on se fait lire un roman, on ne fait que cela, et la performance est celle du texte seul, sans médiation spectaculaire ni musicale. De plus, si la chanson de geste (l'exemple canonique en est la *Chanson de Roland*) est une épopée purement narrative, et censée rapporter des faits qui se sont effectivement produits dans un passé déjà ancien, celui de l'époque carolingienne, le roman arthurien quant à lui assume pleinement son statut de fiction, donc d'invention intellectuelle, et son propos se complique de délibérations morales ou savantes qui n'existaient pas dans la chanson de geste.

Michel Zinc, dans son *Introducion à la littérature française du Moyen Age*, souligne par ailleurs que le roman se présente d'emblée comme une forme réflexive, qui expose et qui interroge ses propres procédures, et qui manifeste en particulier la conscience de s'inscrire dans une tradition de récits. Les romans médiévaux sont l'œuvre de clercs (Wace, Chrétien de Troyes), qui ont accès à ce qu'on connaît, au douzième, au treizième siècle, des textes anciens, qui se positionnent par rapport à ces textes, et par rapport à leur propre récepteur, lui-même cultivé. Ce positionnement fait

éclore l'ironie et en tout cas l'humour, particulièrement délicieux chez Chrétien de Troyes. L'ironisation du roman héroïque par des romans qu'on appellera très vite des « anti-romans » (c'est ainsi que Sorel désigne *L'Histoire de Francion* par exemple) est en réalité une potentialité du roman héroïque lui-même. Le Roman de Perceval le fait bien voir.

Dans ses rapports avec le monde de la Chevalerie, la position de Perceval est en quelque sorte l'inverse de celle du Quichotte. Perceval n'a jamais vu de chevalier au début du roman, ni de lance ni d'écu, parce que sa mère veut l'en garder (comme elle veut le garder des femmes) ; le Quichotte est quant à lui le seul à savoir et à pratiquer la chevalerie dans un monde qu'elle a totalement déserté. Mais au fond ce qui est commun à ces deux récits, et caractéristique du fonctionnement de très nombreux romans, c'est le principe du point de vue naïf et décalé, et donc amusant, sur le monde, étant bien entendu que ce décalage permet aussi d'objectiver et d'« étranger » (pour parler brechtien) le monde : le principe est simple, son efficacité est double, mi humoristique, mi sérieuse. Les romans voltairiens, mais aussi dans une certaine mesure les romans balzaciens et stendhaliens fonctionnent sur ce modèle ; *L'Etranger* en propose encore une variante. Ils font tous apparaître (et j'y reviendrai plus tard) que les rapports du roman avec la posture philosophique et ironique sont très étroits.

Roman, voyage, mouvement

Mais d'abord je voudrais m'arrêter sur le mot « monde ». Il rend bien compte de l'ambition du roman, de sa visée holiste. Le roman est immédiatement en prise sur l'histoire et sur la géographie humaines en tant qu'elles forment *un monde,* une totalité. D'ailleurs, les romans se sont immédiatement organisés en cycles, en ensembles : ce n'est pas une invention de Balzac, de Zola, de Proust. Disons plutôt qu'ils retrouvent l'énergie, la foi et la force d'inertie de la création arthurienne, elle-même redevable aux cycles de légendes et au massif narratif de la Bible. Le roman veut faire le tour de la question humaine, et ce souvent en faisant le tour du monde ; il est voyageur (à la suite de *L'Odyssée*, de *L'Enéide* et de

toutes les mythologies du voyage, qu'elles soient du sud ou du nord de l'Europe, qu'elles soient maritimes ou terrestres).

A l'origine c'est la route et l'aventure qui importent et structurent le récit romanesque. Le roman de la matière de Bretagne se présente comme une traversée et comme une quête ouverte ; il a pour schème spatial et spatialisant la route, le chemin ; pour étapes la forêt, le château (cf. Zumthor, *La Mesure du monde*), pour ciel un royaume de Dieu plus ou moins certain et accessible. Sur la route se succèdent les rencontres et chaque rencontre est l'occasion d'apprendre quelque chose. Mais ce schéma peut être étendu à de très nombreux corpus romanesques. Qu'on songe, par exemple, au roman picaresque : à chaque étape de son errance, de ville en ville, de campagne en campagne, le picaro tombe sur un nouveau maître qui l'initie à un nouvel aspect de la bassesse humaine (dont il n'est pas lui-même exempt). Qu'on songe à ce qu'on appelle le roman d'apprentissage (*Bildungsroman*). Wilhelm Meister, à chaque étape de son voyage italien, fréquente une nouvelle troupe théâtrale et une nouvelle femme, jusqu'à ce qu'il trouve son compte dans le Milan plus « civilisé » (et germanisé), avec une femme moins « romanesque » que les précédentes (c'est la triste leçon de ce livre). On pourrait prendre également l'exemple de Julien Sorel ou de Lucien de Rubempré : les récits romanesques s'organisent le long de trajectoires, accumulent et quelquefois hiérarchisent le sens le long de ces trajectoires (mais quelquefois non, bien sûr : on peut tourner en rond dans un monde vide de sens et connaître « la mélancolie des paquebots »).

Le voyage est l'une des topiques essentielles du roman contemporain, plus vivace que l'amour même (je pense à Le Clezio ou à Jim Harrison). On ne compte plus les romans (et les scénarios de films) dont l'action se passe sur deux continents et cinq pays. Et, statistiquement, les héros des romans actuels semblent avoir plus de chance de réussir un voyage au long cours dans des pays dangereux qu'un amour avec leur voisine, fût-elle adorable et célibataire. Mais, dans la topique romanesque originale, l'important n'est peut-être pas tant le dépaysement que le *déplacement*. Si le voyage est une composante essentielle du genre, c'est pour des raisons qui ne sont pas seulement (même si c'est important) émotionnelles, affectives ou esthétiques. Le roman fait voir à partir d'un déplacement, par le mouvement orienté ou désorienté qu'il se fraye dans la pluralité du monde, dans la quête et

l'expérience du nouveau. Peut-être Stendhal, en désignant dans *Le Rouge et le Noir* le roman comme un miroir qu'on promène le long d'un chemin, signifiait-il cela. Le personnage du voyageur, de l'homme déplacé ou en déplacement, est une figure romanesque fondamentale qui se décline tout au long de l'histoire du genre sous l'aspect du chevalier errant, sous l'aspect du vagabond et du mendiant dans le roman picaresque, sous l'aspect du voyageur étranger, du diplomate, du commerçant, du marin, du découvreur dans le roman des Lumières, sous l'aspect de l'étranger et de l'exilé dans le roman romantique (et quelquefois simplement de l'exilé en pensée et en poésie) ; et ces figures sont intéressantes parce qu'elles se définissent par rapport au monde stable et par rapport aux gens installés. D'ailleurs le déplacé, c'est aussi l'homme qui choisit la retraite, qui quitte la cour ou les salons bourgeois pour les forêts – Tristan, René, contempteurs légitimes du monde (*homo viator, contemptor mundi*), parce qu'ils ont osé s'en retirer.

Dans un contexte plus moderne, le déplacement importe peut-être surtout pour des raisons phénoménologiques. Certains romans se présentent comme des récits du mouvement universel, particulièrement depuis que l'Europe et l'Amérique sont entrées dans l'ère de la vapeur et de l'électricité, de la vitesse qui est abolition de l'espace par le mouvement, et réduction du voyage au trajet. Les expérimentations du récit moderne, depuis les récits rimbaldiens et *Zone* d'Apollinaire, depuis *Ulysse* de Joyce, les romans de Virginia Woolf, *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin, *Manhattan transfert* de John Dos Passos, *Voyage au bout de la nuit*, donnent à voir un monde régi, comme corps et comme réseau de signes, par la loi universelle du mouvement et du changement. L'éclatement de la structure narrative, la mise à mal de l'autorité narratoriale (par la multiplication des narrateurs, ou par la disqualification du narrateur), la multiplication de points de vue incompatibles sur un même événement (dans *Le Bruit la fureur* par exemple), le brouillage des repères fondamentaux sur lesquels se construit la représentation classique (qui parle ? qui voit ? qui sait ? où on est ? quel jour on est ?), toutes ces techniques participent de la représentation d'un temps et d'un espace fragmentés. Cette révolution romanesque (et plus généralement narrative et mimétique) est en rapport avec la révolution cubiste en peinture, et avec la stupéfaction produite par la discontinuité d'un certain cinéma, par une pratique très marquée du montage, dont les

maîtres anciens sont Vertov, Eisenstein, plus récemment Godard. Les œuvres de Claude Simon et de Céline représentent peut-être, dans le domaine français, les efforts les plus aboutis dans cette direction. Je renvoie à ce sujet à la synthèse d'Henri Godard, *Le roman, modes d'emploi*.

La science du roman

Un aspect important de la question posée aujourd'hui est que les romans mobilisent les savoirs partagés : qu'ils sont en prise sur des croyances, sur des savoirs, sur des philosophies. Dans certains romans paraît converger toute la science d'une époque, se refléter tous les débats d'un moment de l'histoire sociale. L'intrigue et les personnages, dans cette perspective, deviennent secondaires, à moins que, comme dans certains romans de Thomas Mann, de Dostoïevski, de Balzac, ou de Rabelais, les personnages principaux soient précisément des intelligences en quête de vérités philosophiques. Mais, même sans évoquer ces cas limites, il est clair que le roman est une forme suffisamment souple pour accueillir d'autres dynamiques que celle de l'intrigue stricto sensu, et pour poursuivre d'autres objectifs que celui de sa résolution. Le roman est un genre volontiers digressif : il sait plaider, raisonner, démontrer, instruire. Discours *holiste* par nature, il peut se faire encyclopédique. Les romans de Jules Verne ou de Rabelais incarnent cela. *Bouvard et Pécuchet* est, à l'égard de cette tradition, dans une position assez similaire à celle du Quichotte par rapport au roman de chevalerie. *La Vie mode d'emploi* peut être considérée comme une encyclopédie des objets et des gestes de la vie moderne, abordée dans ce qu'elle a à la fois de plus anecdotique et de plus nécessaire. Deleuze analyse *La Recherche du temps* perdu comme une encyclopédie des signes dont l'homme du monde a l'expérience et l'usage. *La Comédie humaine* est une série d'« études » et *Les Rougon-Macquart* sont un « laboratoire », où s'élabore rien moins qu'une science de la société moderne et des passions de l'homme moderne, basée sur des analyses de cas singuliers subsumés sous des types (Balzac) ou interprétés par des lois (Zola).

Dans ces romans qui tissent avec la philosophie un rapport de cousinage auquel elle a su se montrer sensible (Derrida,

Deleuze, Ricoeur, pour ne citer que nos étoiles), de nouvelles figures héroïques s'élaborent : des personnages de savants (*La recherche de l'absolu, Le docteur Pascal*), de militants politiques (*La Condition humaine*), d'étudiants (*Les Misérables*), d'artistes (*Corinne*), d'autodidactes (*Bouvard et Pécuchet*).

Mais d'une certaine manière, ces romans ne font que développer, en l'autonomisant nettement, cette virtualité contemplative que j'évoquais tout à l'heure et qui a toujours été le propre du genre. Tous ces personnages de savants et de visionnaires ne sont-ils pas déjà contenus dans Merlin ? Le propre des romans que je viens d'évoquer est que ce sont des « romans à thèse », pour reprendre le titre du livre de référence sur la question (de Susan Suleiman).

Mais les thèses que le roman met en présence ne passent pas forcément par les discours des personnages ou du narrateur. Elles trouvent d'autres moyens de s'exposer. Le roman médiéval illustre les interrogations d'un christianisme en train de se bâtir, sur l'essence de la vertu, sur la nature de l'amour, sur la transcendance, mais il incarne ces préoccupations dans la structure de son univers, dans la composition de ses histoires, aussi bien que dans les délibérations de ses personnages. La conviction régulièrement défendue par Stendhal en marge de ses manuscrits (conviction qu'il n'honore lui-même que partiellement d'ailleurs) est que le roman sera d'autant plus philosophique qu'il le sera moins explicitement, en tout cas, qu'il donnera moins dans la tartine philosophique ; que la vision philosophique du roman doit être signifiée par l'action romanesque, allègrement. Je renvoie, pour ces questions, aux commentaires de Gracq dans *En lisant en écrivant*.

En vérité, cette assertion de Stendhal vaut surtout si l'on parle de philosophie *morale* (analyse des passions humaines, détermination des devoirs de l'homme, esthétique de l'action et de l'échange, axiologie).

La morale du roman

Il y a longtemps que le roman se passe absolument de la référence chrétienne et même de la moindre espèce

d’enracinement dans le christianisme ; disons même que depuis le picaresque espagnol, et le roman libertin des XVIIème et XVIIIème siècle, le genre romanesque est une des formes privilégiées de l’ironisation du religieux et des hommes d’église. Mais il n’est peut-être pas indifférent qu’à l’origine le roman soit chrétien (ce serait vrai, au moins partiellement, même du roman grec, puisque selon toute vraisemblance ces romanciers de l’amour et des épreuves, de la vertu héroïque et de la patience, dont Voltaire parodie le propos dans *Candide*, étaient chrétiens pour au moins deux d’entre eux – Helliodore et Achille Tatius). La parenté de la vision de l’homme et du monde proposée par le roman avec le christianisme est évidente au Moyen Age, mais elle a été soulignée dans des contextes plus récents, par Chateaubriand et Madame de Staël par exemple, par Dostoïevski aussi. Il paraît difficile, en tout état de cause, de présenter la question des « visions de l’homme et du monde » proposées par le genre romanesque sans souligner que ses histoires, ses héros n’ont eu de cesse de se situer par rapport au récit et à la morale des Evangiles. Il n’est pas nécessaire d’aller chercher du côté d’auteurs ouvertement chrétiens tels que Chateaubriand (*Atala*) ou Bernanos (*Le Journal d’un curé de campagne* ; d’autres textes plus ou moins récents se prêtent fort bien à cet exercice, tels que *L’Idiot, L’Etranger*, *La Condition humaine, Le Maître et Marguerite*.

Thomas Pavel parle d’une manière plus générale, dans *La Pensée du roman*, d’une tradition *idéaliste* qui traverse toute l’histoire du roman, et qui a pour objet la vertu et sa mise à l’épreuve. Cette définition très ouverte permet d’envisager différents types de morales, et peut inviter à considérer des personnages comme Meursault ou comme l’immoraliste, certaines créations de Malraux, dans leur rapport au monde, dans leur fonction d’incarnation d’un idéal moral, dans l’insularité, sur le même plan que Perceval ou Saint-Preux.

Cette approche du roman possède l’avantage, en outre, de manipuler des notions dont les élèves ont une pratique instinctive ou apprise, et qu’ils ont tous en partage, mais qu’ils n’ont pas approfondies, s’étant rarement confrontés à d’autres discours que le leur.

Je reviendrai ultérieurement sur Pavel, en évoquant le débat qui l’oppose à son célèbre prédécesseur, Erich Auerbach.

Le patrimoine du « grand réalisme » français

L'institution scolaire française a privilégié l'étude du roman français réaliste du dix-neuvième siècle. Les autres formes romanesques, qu'elles soient apparues avant ou après le segment génial Balzac-Flaubert-Zola, sont généralement pensées par rapport à eux, par rapport au grand roman réaliste français, et sont étudiées en quelque sorte dans ses marges. Ce segment de l'histoire du roman français est, consciemment ou non, considéré comme son sommet, et même peut-être, car il en va aussi de notre patriotisme patrimonial, comme le sommet du roman mondial. Et après tout cela se conçoit fort bien. Balzac, Flaubert, Zola, et dans une moindre mesure Hugo, Stendhal, voire Proust, sont (et se sont imposés très vite comme) nos grands romanciers classiques, réguliers, systématiques. Ils présentent l'immense avantage, dans une perspective non seulement pédagogique mais aussi tout simplement esthétique, de représenter des mondes denses et cohérents, de raconter des histoires complètes, prenantes et pleines d'enseignements, de renvoyer les jeunes lecteurs (à condition qu'on les y aide tout de même) à leur expérience de la société, de la famille, de l'amour, de ne contenir ni érotisme trop explicite ni idéologie à l'emporte-pièce, et de faire tout cela dans une langue soutenue, mais tout de même subtilement hétérogène (le style indirect libre de Flaubert, les parlures des personnages de Balzac, etc.). Tous ces ingrédients composent, à n'en pas douter, de grands styles, porteurs de visions très complètes, globalement claires et finement hiérarchisées du monde social et des hommes.

Dans ces conditions, même sans requis séculaire ou thématique, le choix d'un roman à étudier avec des élèves est somme toute un problème assez simple, un problème restreint ; par définition, les classiques sont potentiellement scolaires.

La transmission de ce que notre patrimoine littéraire comporte de meilleur est l'un de ces soucis fondamentaux qui motivent l'enseignement de la littérature et qui le légitiment. On enseigne la littérature aux enfants et aux adolescents parce qu'elle leur donne à penser l'homme et le monde, parce qu'elle est certainement le meilleur médium pour connaître sa langue et pour être créatif et intelligent dans sa langue, mais on l'enseigne aussi tout simplement pour en transmettre le patrimoine aux générations naissantes et montantes, et pour en

entretenir le goût (comme on entretient une flamme) : l'enseignement de la littérature concerne au premier chef l'identité nationale comme mémoire collective et comme continuité de pratiques culturelles.

Enseignement de la littérature et critique littéraire

Mais, faut-il le rappeler, ce patrimoine n'est pas constitué une fois pour toutes. La constitution des corpus par le ministère, le choix des œuvres par les enseignants, sont déterminés par les tendances de la critique littéraire. Il n'y a pas si longtemps, le critère du beau style était encore si prégnant (beau style NRF, beau style de Valéry, beau style de Gide, beau style de Proust, beau style de Mauriac et de Paul Morand), qu'il déterminait profondément les hiérarchies ; et Balzac, Hugo (comme romancier), Zola, ayant la réputation de mal écrire (comme Sartre), ayant la réputation malséante d'écrire beaucoup, d'écrire trop et d'écrire pour les masses, cette réputation les excluait de l'élite des romanciers. Inutile de revenir sur les attendus politiques de ces débats, c'est toute l'histoire de la critique française depuis les années 30 qu'il faudrait dérouler.

Tous les enseignants en littérature savent que leur activité est aussi et peut-être surtout déterminée en profondeur par les méthodes dominantes de la théorie de la littérature et du texte. Le malaise (le mot n'est peut-être pas trop fort) ne tient évidemment pas à la pertinence des méthodes en question, à la qualité des ouvrages produits par les théoriciens, mais au fait que leur usage en contexte scolaire est extrêmement difficile. Il y a difficulté à partir du moment où un cours de littérature est déterminé dans sa méthode, dans sa progression, dans ses objectifs, par des méthodes qui sont des méthodes d'enquête et d'analyse, et non d'enseignement, par des méthodes qui ont leur existence propre, leur propre discours, leurs propres professionnels, leurs propres objectifs et leurs propres critères d'évaluation des discours sur la littérature (critères qu'aucun élève de lycée, fût-il excellent, ne peut être tenu de respecter). Ceci est un premier problème, très complexe, qu'il appartient aux didacticiens de la littérature de régler, et non pas à nous aujourd'hui.

Je voudrais simplement indiquer un certain nombre de pistes de réflexion, qui correspondent, je l'espère, à vos attentes, et qui sauront assez vous intéresser pour stimuler le débat. Et pour commencer, je crois qu'il faut identifier les fondements théoriques de cette emprise du « grand réalisme français » sur la perception globale que nous avons du roman comme genre et de l'histoire du roman.

Légitimations et délégitimations du « grand réalisme » dans la théorie du roman au XXème siècle en France et à l'étranger

L'ouvrage classique d'Auerbach, *Mimésis* (paru à Berne en 1946), est d'une importance capitale dans l'histoire de la théorie du roman. C'est ce livre qui a orienté plusieurs générations de critiques et de théoriciens du côté de la « mimologie », pour paraphraser Genette, et qui a contribué à loger durablement le corpus du roman réaliste du dix-neuvième siècle européen au cœur de toutes les enquêtes sur la forme romanesque et ses significations. Auerbach identifie la question du roman à celle du réalisme : fondamentalement, le roman est le genre « exposant », le discours du roman est en prise sur la réalité partagée par son public potentiel, et, pour reprendre la métaphore bien connue, il fait « miroir ». Le monde romanesque est un ailleurs qui signifie l'ici, un passé (puisqu'il s'énonce classiquement au prétérit) qui signifie le présent. Les héros, avec leurs vertus héroïques, représentent tout de même vous et moi ; les heureux ou les malheureux hasards, les invraisemblances romanesques, signifient tout de même la vie. Quel romancier n'a pas déclaré que son roman était « vrai » ? Ces déclarations d'intentions, liminaires ou postérieures à l'écriture, sont bien connues ; les procédures de véridiction inventées par les romanciers le sont aussi (tel roman à la première personne est le journal de son héros retrouvé à sa mort, tel roman par lettres est un recueil de lettres bien réelles adressées par le héros à son plus cher ami, tel roman historique est basé sur une documentation disponible dans telle bibliothèque, tel narrateur s'est effectivement rendu sur les lieux où s'est produit le drame qu'il raconte, et a vu de près ou de loin quelques uns de ses acteurs, etc.)

Auerbach montre que le genre, à chaque étape de son long développement (depuis ses origines grecques), a apporté plus de soin, a donné plus d'envergure à son projet mimétique, jusqu'à viser (comme chez Stendhal ou Balzac) une représentation totale de la réalité humaine, privée et publique, intérieure et sociale, sensitive et pratique. Le genre romanesque a progressivement requalifié la vision qu'il propose du réel, en abandonnant son enracinement dans l'imaginaire homérique et merveilleux, et a enrichi, étendu son propos, en faisant progressivement intervenir, par exemple, le peuple laborieux dans l'univers romanesque, jusqu'à l'accueillir au premier rang de son « personnel » (comme chez Hugo, Vallès, Zola, Maupassant, Aragon ou Queneau).

L'ouvrage d'Auerbach se présente donc comme une histoire, qui repose sur quelques principes théoriques simples. Ils n'ont pas manqué d'être discutés, sans que sa démonstration en soit jamais totalement invalidée. Parmi ces principes, il y a notamment celui d'un temps historique continu, homogène, et son corollaire, l'idée d'un temps historique orienté. La thèse d'Auerbach est progressiste, elle montre que le roman a progressé, au cours de son histoire, vers plus de réalisme, plus de vérité (et les avancées du genre à chaque étape de son développement, y compris les plus anciennes, sont chaleureusement saluées). Ce récit pose le problème que pose toute téléologie, tout discours sur les fins. Il simplifie les choses, il ne relève dans l'histoire que ce qui convient à sa visée. Mais il faut prendre conscience de la durée et de l'épaisseur du temps qui nous sépare d'Auerbach. Pour un homme de sa génération, le réalisme est encore quelque chose de tout à fait frais, et qui, pas seulement dans une certaine vulgate idéologique, recèle quelque chose de révolutionnaire. Auerbach a vingt ans en 1912 : il est le contemporain des dernières grandes œuvres qui se rattachent au grand réalisme (les romans de Proust, de Romain Rolland, d'Aragon, de Thomas Mann par exemple, les derniers romans d'Henry James et de Zola sont encore tout récents). On ne peut pas comprendre l'importance de *Mimésis* si l'on en ignore le caractère de grande modernité qu'il eut en son temps. La question qui se pose à nous, c'est évidemment de savoir si nous devons encore aujourd'hui habituer les jeunes gens de ce pays à l'esprit de cette modernité-là. Mais cette question, il peut être intéressant de la poser aux élèves eux-mêmes. Le fait qu'ils ne soient pas de grands lecteurs pour la plupart, et que pour un certain nombre

d'entre eux ils ne soient pas des lecteurs du tout, ne doit pas nous faire penser qu'une pareille question ne les intéresse pas. Lecteurs ou pas ils baignent encore, après tout, par le biais d'un certain cinéma de facture française ou américaine classique (et a fortiori par les grandes productions fictionnelles de la télévision française) dans le bain du « grand réalisme », et ils ont, par le biais de leur culture cinématographique, même si elle est purement contemporaine et médiocre, la possibilité d'accéder à des formes narratives-mimétiques très variées, et porteuses de messages et de « visions du monde » très différentes. Ils peuvent se saisir de la problématique des « visions de l'homme et du monde » proposée par le roman à partir de ce que le roman a enfanté et qui les concerne au premier chef parce qu'il s'adresse à eux, le film. Et aussi la bande dessinée. Il ne fait de doute pour personne je crois que le cinéma et ses formes dégradées ont pris depuis longtemps maintenant (en particulier, je pense, depuis l'apparition de la télévision dans les foyers) le relai du roman dans la sphère médiatique moderne, pour le meilleur et pour le pire du cinéma et du roman. Ces deux formes narratives se faisaient concurrence encore dans les années 30 et 40, et dans un excellent esprit de respect mutuel et d'échange (c'est l'esprit de Faulkner, de Chandler, de Malraux). Aujourd'hui la concurrence est écrasée par la télévision (sans parler des jeux video), mais il faut impérativement que les études littéraires tirent leur épingle du jeu en faisant valoir le rapport de cousinage de toutes les pratiques narratives-mimétiques actuellement dominantes avec le roman dans la diversité de ses sous-genres et de ses styles.

Mais je reviens à Auerbach. Le troisième aspect problématique de cette téléologie réaliste est qu'elle identifie strictement le roman à l'Europe. Ce n'était pas un problème pour la génération d'Auerbach, mais c'en est un aujourd'hui que la forme roman s'est exportée et imposée sur les cinq continents comme la forme littéraire dominante, et que le roman est aujourd'hui, de toute évidence, plus vigoureux et plus intéressant hors d'Europe qu'en Europe. *Mimésis* propose une version, aujourd'hui un peu périmée, de l'histoire européenne depuis Homère jusqu'en 45 ; il identifie la forme roman comme substance à l'histoire de l'occident, lequel est lui-même associé fondamentalement au réalisme et au matérialisme.

Ce point de vue paneuropéen sur le roman est cependant beaucoup plus vaste et beaucoup plus riche que celui qui est en général le nôtre. J'insisterai plus tard sur ce point, mais il est clair que le récit d'Auerbach donne une idée plus exacte de l'histoire du roman, de la forme romanesque et de la manière dont le roman, comme « médium » et comme discours, pense le monde et le donne à penser, que s'il était centré sur l'une quelconque des littératures européennes. Je reviendrai, si vous le voulez bien, un peu plus tard sur cet aspect de la question.

Thomas Pavel, professeur de littérature française et comparée à l'université de Chicago, a proposé récemment une histoire du roman, intitulée *La pensée du roman*, qui constitue en quelque sorte une réponse à l'ouvrage d'Auerbach.

Pavel fait ce constat intéressant qu'à l'âge qu'il appelle prémoderne le genre romanesque est éclaté en une série de sous-genres (le genre pastoral, le genre héroïque (alexandrin), le genre chevaleresque, plus tard le genre picaresque, le roman analytique type *Princesse de Clèves*, le genre libertin, etc.), qui proposent chacun une vision du monde bien particulière, enracinée dans un style et dans un type d'intrigue spécifique, un peu comme aujourd'hui le spectateur de cinéma a le choix entre des films de genres très différents l'ouvrant à des mondes différents : la comédie légère, le mélodrame, le film social, le film historique, le western, le film policier, etc. Mais, constate Pavel, à partir du début du XIXème siècle (soit dans une période où cristallisent à la fois la démarche réaliste et l'esprit romantique), le genre romanesque s'unifie sur le modèle du réalisme historique et social, au point d'avoir pu apparaître comme une forme naturelle et figée à des générations de lecteurs. Alors, tous les romans ou peu s'en faut s'écrivent sur le même modèle. Les personnages sont toujours enracinés dans un milieu ; ce sont des héros de la volonté, animés d'idéaux puissants, et d'une sentimentalité passionnée, mais leur milieu les handicape en les marquant du sceau de son imperfection et de son insuffisance, et les meurtrit du poids de ses chaînes, de ses préjugés, de ses normes, de ses médisances (exemple-type : *Madame Bovary*). Les personnages (ceux de Stendhal par exemple) sont pris dans un jeu qui fait en quelque sorte osciller leur valeur : tantôt ils s'élèvent avec grâce au-dessus du commun des mortels, tantôt leurs

préjugés et leurs imperfections les exposent à l’ironie ou à l’humour du narrateur. La première règle de tous ces romans est la vraisemblance : la théâtralité et la véracité des dialogues, l’attention à toutes les variables lexicales, tonales et accentuelles de la parole sociale ou privée, l’exactitude et la finesse des détails d’intérêt psychologique et sociologique, tout cela signifie la réalité des faits représentés, et contribue à l'immersion affective du lecteur dans l'univers du personnage.

Thomas Pavel fait un sort particulier au roman anglais et français du XVIIIème siècle (pourquoi anglais et français ? parce qu’il n’y a plus alors de roman espagnol, qu’il n’y a plus depuis longtemps de roman italien, et pas encore de roman allemand). C’est une période intermédiaire du roman, où l’idéal moral que le roman prémoderne situait dans la transcendance de valeurs sublimes (le roman courtois, le fin’amor), ou en Dieu (le roman du graal), s’intériorise, s’intimise (en Clarisse Harlowe, en Saint-Preux), et s’exprime à la première personne, dans les mots simples, dans le langage sincère d’êtres jeunes et innocents. Cette démarche n’exclut pas – au contraire – l’attention aux détails réalistes. L’un des plus beaux textes en langue française sur le genre romanesque et sur la lecture de romans est *L’Eloge de Richardson* que l’on doit à Diderot. Richardson : voilà un bon exemple d’insertion par le roman d’un idéal moral dans le monde empirique.

La thèse de Pavel est que l'idéalisme du roman de chevalerie, du roman héroïque et de la pastorale continue à survivre après que ces genres ont disparu, d’abord au XVIIIème siècle sous la forme que je viens d’évoquer, ensuite dans les romans réalistes et naturalistes. C’est là que Pavel contredit fondamentalement Auerbach. La critique dix-neuviémiste, dans son entreprise de déconstruction de la fiction réaliste, a repéré depuis longtemps ces traces de l'invraisemblance propre aux anciennes méthodes de dramatisation et de narration qui continuent à transparaître au sein même des romans les plus exemplaires du grand réalisme, ces bribes d’imaginaire gothique (dans Stendhal par exemple, grand amateur de Mme Radcliffe et d’Horace Walpole), de musicalité rousseauiste (dans Balzac, dans Stendhal encore), ces traits « mythologiques » qui organisent en profondeur l’univers zolien (je renvoie pour cela aux travaux de Roger Ripoll ou d’Henri Mitterand). Ceci confère aux univers romanesques

réalistes une moins grande stabilité, une moins grande clarté qu'il n'y paraît au premier abord. Chez Stendhal, qui est certainement celui qui pousse le plus loin l'ambiguïté, la référence chevaleresque, la référence courtoise, qui peuvent être mobilisées avec une foi fervente par les personnages et par le narrateur lui-même, peuvent aussi faire de la part des mêmes instances l'objet d'une ironisation vinaigrée, au nom de l'esprit mathématique et du principe de réalité. C'est ainsi que de grandes chevauchées à travers l'Europe, avec coups de feu, déguisements, amours fous et nuits d'amour derrière les fenêtres de vieilles demeures seigneuriales, avec comportements sacrificiels, démonstrations de haute religiosité, désespoirs mortels et bonheurs « divins », en bref des scénarios tout à fait dignes de Chrétien de Troyes, de L'Arioste ou de Brantôme, selon la revendication explicite de Stendhal et l'analyse non moins explicite de Pavel, peuvent animer des romans qui, par ailleurs, sont aussi les prototypes du réalisme social, du roman de la lucidité politique et économique dont Engels et Marx feront bientôt l'éloge.

C'est pourquoi Pavel étudie la formation du roman moderne "en insistant autant sur la création de formules nouvelles que sur leur dépendance à l'égard des traditions narratives en place" (p. 43).

Le projet de Pavel vise donc à comprendre l'évolution du roman dans la longue durée, mais sa démarche n'est pas dépendante d'une logique linéaire ni continue. Pour Pavel il s'agit d'étudier "la logique interne [du] devenir [du genre romanesque] et le dialogue que ses représentants engagent entre eux à travers les âges" (p. 37).

Cela me semble particulièrement intéressant dans la perspective de la constitution d'un corpus de textes pour un travail collectif en classe : l'hétérogénéité séculaire, périodique, d'un corpus, qui à coup sûr est souhaitable, ne doit pas nécessairement déboucher sur l'étude des périodes les unes contre les autres. Pour inviter les jeunes gens à la lecture des romans et pour les initier à la sémantique propre aux univers romanesques, il y a peut-être quelque chose d'intéressant aussi à tirer du fait que chez Stendhal comme chez Madame de La Fayette les hommes errent à cheval et que les femmes tristes finissent au couvent : qu'il y a un vocabulaire narratif du roman qui transcende les époques (de même qu'au cinéma les révolvers, les chapeaux et les miroirs,

qui ont toujours été d'un effet puissant, sont loin d'avoir lassé le public, en France comme en Corée).

Il existe une autre manière d'interroger le modèle du grand réalisme, qui est de le confronter aux créations romanesques qui se sont élaborées en réponse à lui, voire contre lui. Ce sont des romanciers comme Joyce, Virginia Woolf, Dostoïevski, Kafka qui ont permis aux théoriciens de la littérature de montrer que le roman de la vraisemblance parfaite, de l'illusion parfaite, n'était pas naturel : la pratique artistique a toujours un temps d'avance sur la critique et sur la théorie. C'est la raison pour laquelle il eût été bon, lorsqu'est apparue dans les programmes la nécessité d'enseigner aux élèves des lycées et même des collèges les rudiments de la narratologie et de la poétique des genres, il eût été bon, dis-je, d'introduire aussi dans les programmes les grands récits discontinus, dialogiques et inquiétants qui ont bouleversé, comme dit Jauss, « l'horizon d'attente » des lecteurs de romans, et qui pour cette raison ont rendu possible et intéressant qu'on décrive le fonctionnement de ce qui, jusque là, allait parfaitement de soi. Le problème, pour nous enseignants de littérature française, c'est que ces grandes créations romanesques modernistes sont pour la plupart étrangères - de même que la poétique moderne, même si l'université française a depuis quarante ans été en pointe dans ce domaine, a ses racines à l'étranger, en Russie et en Allemagne notamment.

Mais il n'y a guère de chance que les élèves, qui baignent jusqu'au cou dans l'esthétique réaliste (c'est celle de la plupart des films, des affiches, des feuilletons télévisés, et même des jeux vidéo), qui baignent dans la logique du vraisemblable, qui est aussi celle du moindre risque, et, disons-le, dans une idéologie du réalisme qu'on eût dit bourgeoise naguère, il n'y a guère de chance que les élèves s'intéressent à la fabrique du réalisme, si on ne leur montre pas qu'il y a aussi autre chose. Si je puis me permettre une comparaison loufoque, actuellement, à peu près tout le monde sait se servir d'une voiture, mais seuls les gens du métier étudient la mécanique automobile. Mais il est presque certain que, quand on sera passé à un autre moyen de transport que la voiture à essence, on rendra compte dans les livres et dans les cours d'histoire, par un petit schéma, du fonctionnement de la voiture à essence. Nous ne pouvons peut-être pas exiger

des élèves qu'ils adoptent un point de vue critique et analytique sur l'art de faire passer pour vraies des fictions, si cet art est précisément celui qui détermine leur vie de citoyens. C'est d'un grand intérêt, mais c'est trop leur demander si personne dans la société n'est suffisamment en vue pour montrer l'intérêt de la critique, et si (pour revenir à mon point de départ) les œuvres romanesques qui ont contesté le sacro-saint principe de la vraisemblance réaliste, et envisagé la réalité humaine sur d'autres bases, ne figurent pas dans les programmes de l'enseignement secondaire.

Mais j'en viens maintenant au développement du problème.

Nul peut-être mieux que le théoricien Georg Lukacs n'a contribué à établir la réputation du modèle du « grand réalisme » (l'expression est d'ailleurs de lui). Il construit sa théorie en réaction à la parution, au début du siècle, de textes romanesques expérimentaux (ceux de Proust, et surtout de Joyce, de Virginia Woolf et de leurs émules, par exemple Alfred Döblin en Allemagne), textes qu'il juge décadents sur le plan de la maîtrise artistique, et caractérisés par un subjectivisme « tendancieux » (qui pointerait déjà chez Flaubert). Le grand réalisme, pour Lukacs, c'est le roman qui est capable de rendre compte de la marche de l'histoire humaine et qui fait voir distinctement comment va le monde. C'est donc d'abord un grand récit, dont les personnages sont des acteurs au sens plein du terme, ou si l'on veut des héros au sens épique du terme, aux prises avec des désirs cardinaux, dans des situations dramatiques et hautement signifiantes sur le plan social, et non de simples spectateurs des choses (comme c'est le cas, d'après Lukacs, dans l'œuvre de Flaubert, caractéristique du « petit réalisme » d'une bourgeoisie désillusionnée sur son propre compte, mais incapable de se tourner vers d'autres horizons que celui de sa propre décadence – Nietzche aussi, dans un autre contexte idéologique cependant, parle du « cul de plomb » de Flaubert). Dans la théorie de Lukacs, il est donc question dans un même mouvement des qualités narratives et des qualités mimétiques du texte, les unes n'allant pas sans les autres. Ou, pour reprendre des catégories dont je sais l'importance dans les programmes du secondaire : « narratif » et « descriptif » sont un seul et même problème, ou sont deux problèmes liés de manière organique par le grand réalisme (et par lui seul). C'est parce que le récit est à la fois complexe, puissant, et en prise sur l'histoire, qu'il délivre une image complète, cohérente,

compacte, et intelligible du monde sensible. Le grand réalisme est initié pour Lukacs par le roman historique scottien (qui, en effet, est une des références fondamentales de Balzac) ; son dernier représentant, du vivant du critique, est Thomas Mann ; ses représentants les plus accomplis sont Balzac, Tolstoï, et dans une moindre mesure Stendhal.

Mais pour bien comprendre l'importance du débat dans lequel s'engage Lukacs, il faut donner la parole à chaque partie. Joyce, Woolf, Döblin, comme avant eux Dostoïevski, comme après eux Sarraute, Faulkner, et dans une moindre mesure Camus, écrivent précisément en réaction au modèle réaliste et classique européen que je viens d'évoquer. Ils écrivent d'abord en réaction à ce roman-système, méthodique et fermé – dominé par un narrateur savant, jugeant et professant. Et ils remettent en cause la conception que ce roman suppose d'un monde lisible dans ses parties, dans ses détails comme dans sa globalité, cette conception aussi d'un espace et d'un temps continus, qu'on peut arpenter et mesurer patiemment (comme Zola dans ses carnets), d'un monde plein et pansémiotique, qui s'offre à l'herméneute sur la base du visible, dont le sens affleure à la surface (sur les corps des personnages, sur les meubles de leurs appartements, dans les mots qu'ils prononcent), et qui peut se dire en se mettant en images, qui se prête sans perte de sens à l'universelle imagerie.

Bertolt Brecht accompagne cette réflexion critique générale sur la mimésis réaliste-classique d'une manière originale et qui eut sur l'histoire de la critique française une influence considérable. Pour Brecht, ce qui doit être remis en cause dans l'esthétique réaliste-classique, c'est fondamentalement le projet d'une illusion parfaite, assignant au spectateur de théâtre, mais aussi bien au lecteur de roman, une fonction de récepteur émotif et intellectuellement passif. L'œuvre doit s'ouvrir à l'investissement intellectuel du récepteur, les personnages doivent stimuler un questionnement sceptique, et non simplement s'offrir à l'accompagnement émotionnel du lecteur ou du spectateur. Et puisque miroir il y a, il doit renvoyer au récepteur une image renouvelée de lui-même et de ses conditions personnelles d'existence, et lui permettre de remettre en cause l'univers autolégitimé où il mène cette existence. En bref, il s'agit que cette enquête que les personnages suscite se retourne finalement sur le récepteur lui-même. Ce sont les principes que Brecht applique (ou pense appliquer) dans son roman *Les Affaires de Monsieur Jules*

César, passionnante (mais ce mot est-il brechtien ?) déconstruction, faite par un journaliste, du mythe de César (à la manière de *Citizen Kane* – grand film brechtien).

Brecht et le brechtisme ne sont pas étrangers, à leur manière, à la naissance de la discipline moderne appelée poétique, à la poétique moderne analytique et déconstructionniste, avec son mot d'ordre de non-participation émotionnelle, de neutralisation des contenus (légitimé encore récemment par la notion de « lectant » chez Vincent Jouve) et de scepticisme moral et politique. Et, même si quelqu'un comme Genette se réclame de la tradition rhétorique et poétique aristotélicienne, son travail répond, partiellement, à des préoccupations qui sont brechtiennes. Il est beaucoup plus sceptique (même dans l'art de *classer* les objets) que le père de la poétique.

Cependant, et j'espère ne pas vous perdre dans les méandres de ces considérations peut-être un peu superflues, Genette (et plus encore Philippe Hamon) travaillent à la description des procédures narratives qui sont principalement celles du « grand réalisme » et de l'illusion parfaite. Si les enseignants sont tentés, quand il s'agit d'étudier le roman et ses personnages, et le monde romanesque comme vision du monde réel, d'ancrer d'entrée de jeu leur réflexion dans le contexte du dix-neuvième siècle et du réalisme, c'est aussi parce que les outils théoriques dont ils disposent, et qu'on leur demande d'utiliser – et qui sont les outils que tout le monde utilise - le narrateur omniscient, la focalisation interne, le discours indirect libre, la description, l'effet de réel, etc. – ont été élaborés à la lecture des romans réalistes et naturalistes, et conçus pour décrire le fonctionnement de ces fictions-là : ils sont adaptés à Flaubert, à Zola, à Maupassant, aux Goncourt, beaucoup plus qu'à Voltaire, Diderot, Chateaubriand, Genet, Gide, Breton, ou même qu'à Stendhal ou Gracq. Autrement dit : même si les enseignants n'étaient pas tentés d'ancrer leur réflexion dans le contexte du réalisme du dix-neuvième siècle, ils seraient d'une certaine manière obligés de le faire par l'usage de notions qui renvoient originellement à ce contexte.

Bakhtine montre que la vision du monde et de l'homme proposée par le roman dostoïevskien ne fait pas l'objet d'un discours cohérent professé par un narrateur en surplomb. Le roman dostoïevskien (et aussi bien le roman joycien par exemple, ou le roman faulknérien) n'est pas, en ce sens, « monologique »,

comme le sont *La Comédie humaine* ou *Guerre et Paix*. Le roman dostoïveskien rend compte au contraire, sans les juger, d'expériences humaines séparées, de croyances, de discours savants et philosophiques qui s'énoncent dans des langages différents, de morales inconciliables, et il les confronte, les fait dialoguer, sans énoncer de préférence, à travers des personnages dont la fonction de locuteurs est décuplée par rapport au roman traditionnel (au détriment de la voix narratoriale). Le narrateur perd une partie de ses privilèges (par rapport au schéma classique) ; en particulier, sa fonction explicative et judiciaire est systématiquement relativisée par les prises de paroles des personnages principaux, qui disposent tous d'une autorité intellectuelle admirable, mais néanmoins insuffisante pour que le lecteur puisse accepter de s'identifier à leur discours et à leur vision. Les conduites des personnages restent parfois mystérieuses (dans des décors de mégapole moderne qui servent naturellement ce mystère), au point parfois d'en être sidérantes. Voilà ce que Bakhtine appelle le roman « ouvert » ou « dialogique ». Voilà ce que Lukacs refuse comme mal cousu, comme grossièrement monté, comme obscur et bavard, et comme trop subjectif.

Même si Bakhtine a certainement meilleure presse que Lukacs parmi nous, ne serait-ce que parce que la notion de « dialogisme » circule un peu partout, il est, de toute évidence, le grand perdant dans cette affaire, du moins en territoire français. Dostoïevski, puis Faulkner et Dos Passos, ont beau avoir été très à la mode en France (et avoir eu des promoteurs aussi prestigieux que Gide, Camus et Sartre), jamais de littérature française d'inspiration dostoïevskienne ou faulknérienne n'a vraiment vu le jour. Le modèle de notre « grand » roman réaliste est trop puissant (et plus profondément notre longue tradition psychologique et moraliste) pour qu'autre chose ait pu véritablement je ne dis pas s'inventer mais s'installer dans nos usages de la littérature. Dans *La Peste* par exemple, Camus renonce à l'audace de *L'Etranger,* pour revenir à une narration plus classique dans sa forme et plus ouvertement didactique. C'est « l'horizon d'attente » du public français qui est ici en jeu. Les cinéastes de la Nouvelle Vague furent brechtiens et avant-gardistes. Mais la grande référence littéraire de Truffaut, Godard et Rivette, c'est tout de même Balzac.

C’est pourquoi, dans un corpus de textes visant à montrer la variété formelle du genre roman, je trouverais tout à fait normal, tout à fait important, tout à fait essentiel à la culture des jeunes gens, de leur mettre sous les yeux et de leur faire étudier un passage de Faulkner, de Dos Passos, de Boulgakov ou de Dostoïevski, de Virginia Woolf ou de Joyce, pour ne citer que des auteurs qui, vous l’aurez compris, ont de l’importance à mes yeux. Et, pour le dire tout net, il me paraît impossible de montrer tout l’intérêt et toute la variété de la forme roman à partir d’un corpus uniquement français.

Le fait que ces objets soient mal connus ne me paraît pas être une bonne raison de ne pas les soumettre à l’investigation des élèves, même s’ils ont tendance à réclamer des recettes, des listes de notions figées, et même si il faut bien le dire l’enseignement de masse justifie ces pratiques. On ne fait jamais si bien voir l’intérêt d’une méthode et d’une notion que face à des objets nouveaux, dans la difficulté.